Oana Corina Pocan
Mădălina Ciocan Dumitrache

PEDAGOGIA TEATRALĂ

Îndrumar pentru profesorii coordonatori de trupe de teatru pentru copii



Presa Universitară Clujeană

Oana Corina Pocan | Mădălina Dumitrache Ciocan

PEDAGOGIA TEATRALĂ

Îndrumar pentru profesorii
coordonatori de trupe de teatru pentru copii

Publicarea acestui volum a fost finanțată
prin fondul de Dezvoltare UBB 2022-2023.

Oana Corina Pocan | Mădălina Ciocan-Dumitrache

PEDAGOGIA TEATRALĂ

Îndrumar pentru profesorii
coordonatori de trupe de teatru pentru copii

Presa Universitară Clujeană
2025

Referenți științifici:

Conf. univ. dr. Raluca Sas-Marinescu

Lect. univ. dr. Mirona-Horiana Stănescu

Sursele on-line din lucrare au fost accesate în perioada 2010-2025.

ISBN 978-606-37-1991-2

© 2025 Autoarele volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parţială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarelor, este interzisă şi se pedepseşte conform legii.

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel.: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/
https://libraria.ubbcluj.ro/

ARGUMENT

Noile tendinţe privind introducerea în curricula naţională, la nivelul învăţământului preuniversitar, a disciplinei *Teatru* ca mijloc de dezvoltare a competenţelor (transversale) ale elevilor presupune, în primul rând, dobândirea unor cunoştinţe şi abilităţi (teoretice şi practice) specifice Artei Teatrului de către cadrele didactice.

Cunoaşterea istoriei teatrului universal, a noţiunilor, conceptelor şi elementelor componente ale spectacolului de teatru, precum şi a instrumentelor specifice pedagogiei teatrale sunt imperios necesare în formarea competenţelor cadrelor didactice din învăţământul preuniversitar dornice să desfăşoare activităţi ce presupun *utilizarea teatrului ca mijloc de dezvoltare cognitivă, socio- emoţională a elevilor*. Înţelegerea teoretică a formelor spectaculare, a transformărilor şi influenţelor (context social, cultural, politic, economic) pe care formele şi genurile teatrale le vor suferi de-a lungul istoriei, oferă cursanţilor posibilitatea de a aplica corect, adecvat elementele componente specifice unei reprezentații teatrale (în funcție de gen/stil teatral) în crearea unui spectacol de teatru cu elevii. Acest proces de creaţie are legătură directă cu îmbogățirea cunoștințelor elevilor privind fenomenul teatral (şi nu numai), dar şi în formarea şi cultivarea „gustului” estetic teatral al elevilor.

Autoarele

CUPRINS

CAPITOLUL I.
Teatrul ca spectacol – abordarea istorică

I.1. Originile Spectacolului (ritual şi măşti)*

Din cele mai vechi timpuri omul – ca fiinţă socială – a simţit nevoia să comunice şi să împărtăşească cu ceilalţi, viziunea sa despre viaţă. Fie prin viu grai, fie prin desen (inclusiv cuvântul scris), fie prin muzică şi dans sau orice altă *formă perceptibilă*, omul şi-a exprimat gândurile, trăirile şi credinţele şi a căutat să dea un sens existenţei sale. Nu întâmplător subliniem sintagma „formă perceptibilă" deoarece, capacitatea noastră de cunoaştere este strict legată de procesele psihice cognitive[1] cu care natura ne-a înzestrat. Uneia dintre aceste forme pe care omul a ales s-o utilizeze pentru a le arăta celorlalţi cum înţelege şi cum se raportează el la lumea vizibilă şi invizibilă, reală şi ireală, folosind toate mijloacele de exprimare, i-a spus „spectacol".

Anne Ubersfeld, în *Termenii cheie ai analizei teatrului*, remarcă dublul sens al cuvântului „spectacol". Pe de o parte, cuvântul spectacol „desemnează orice manifestare produsă *în faţa altor fiinţe umane* [s.n.] care găsesc în asta o plăcere" (dans, diferitele sporturi), pe de altă parte „desemnează în manifestarea teatrală tot ceea ce face din teatru o

* Textul acestui capitol este extras din Teza de doctorat „Antrenamentul actorului şi dezvoltarea personală. Consecințe benefice în practica socială" a Oanei Pocan.

[1] Din categoria proceselor psihice cognitive fac parte procesele psihice senzoriale, de cunoaştere directă (senzații şi percepții) şi procesele psihice intelectuale (gândirea, memoria şi imaginația).

realizare vizuală [s.n.] şi pentru artişti o *performanţă*: decor, costume, lumină, gestică şi rostire a comedienilor, muzică şi dans."[2]

În înţelegerea comună, ***spectacolul*** este sinonim cu *reprezentaţia* – prezentarea pe scenă a unei opere artistice sau se referă la un ansamblu de lucruri, fapte, întâmplări neobişnuite care atrag privirea, atenţia provocând reacţii din partea observatorului.

Etimologia cuvântului „teatru", grecescul *theomai* înseamnă „a vedea", iar *theatron* este locul de unde publicul priveşte o acţiune care îi este prezentată. Aşadar, sub aspectul receptării spectacolului – al mesajului – percepţia vizuală este cea care îl ajută pe spectator „să *înţeleagă* în timp ce încearcă *emoţii*, dar şi *sentimente*. „[3]

Începuturile spectacolului se află în manifestările rituale. Îmbinarea elementelor de ritual (cânt, dans, recitare) dă naştere unei forme de manifestare a spiritului uman, fie printr-o stare de amuzament, de divertisment (detaşare de propria natură şi de propria conştiinţă), fie de meditaţie, omul luând astfel „o atitudine în privinţa anumitor aspecte ale vieţii, exprimate fie printr-un mit, fie printr-o parodie."[4] De-a lungul istoriei, spectacolul va depăşi stadiul de rit.

MASCA este o componentă esenţială a ritualului. Ia diverse înfăţişări, fie chipuri omeneşti, fie animaliere mai mult sau mai puţin înspăimântătoare. Măştile populare reflectă personaje din mitologia populară şi din folclor.

Masca este prezentă în toate culturile lumii din cele mai vechi timpuri şi are un dublu aspect: obiect concret şi semnificaţie simbolică.

Folosirea măştilor zoomorfe sau antropomorfe în diversele tipuri de ritualuri (ale fertilităţii, de invocare a ploii, evenimente din viaţa comunităţii etc.) sau dansuri ritualice, produce o transformare la nivel

---

[2] Anne Ubersfeld, *Termenii cheie al analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Editura Institutul European, Iaşi, 1999, p. 83.

[3] Antonio Damasio, *În căutarea lui Spinoza*, traducere de Ioana Lazăr, Editura Humanitas, București, 2003, p. 79.

[4] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 17.

colectiv şi individual: „(...) ritualul îl sileşte pe om să-şi depăşească limitele, să se situeze alături de zeii şi eroii mitici, spre a putea săvârşi faptele lor"[5] producându-se astfel, regenerarea şi renaşterea fiinţei. În cadrul ritualurilor, ceremoniilor (sacre şi laice) are loc o transformare (de identitate ca poziţionare în structura ierarhică a societăţii) a indivizilor prin purtarea măştii, dar şi o regenerare a timpului şi spaţiului. Această schimbare de poziţionare în structura ierarhică a societăţii desemnează transformarea prin transferul de însemne sau prin identificarea exterioară a funcţiilor pe care o persoană le îndeplineşte şi şi le asumă, în ceea ce sociologii numesc *jocul de rol*. Metafora goffmaniană a „vieţii cotidiene ca spectacol", a individualităţilor ca actori, este în strânsă legătură cu modul temporar şi tranzitoriu în care unei persoane i se îngăduie experimentarea unei alterităţi.

De la masca – obiect cultural la masca socială, apanaj al omului în toate timpurile, evoluţia semnificaţiei măştii arată schimbările de mentalitate, precum şi a scopului utilizării ei de-a lungul istoriei.

În culturile primitive, masca avea o funcţie ritualică şi era strâns legată de dimensiunea sacră a vieţii. În timpul ceremoniilor şi a ritualurilor cu caracter religios, prin cel care purta masca, se manifestă prezenţa divină (adică identitatea reprezentată de forma măştii), spiritele „de dincolo" sau forţe supranaturale, având loc o transfigurare magică (purtătorul măştii devine un Altul). Masca avea rolul de a stabili conexiunea cu aceste energii, „omul care se maschează se regăseşte în contact cu forţele exterioare lui şi pe care le „încarnează" sau le adoptă"[6].

Dacă în ritualurile de tip religios se manifestă o transfigurare magică, în cele laice are loc o transfigurare ludică. Masca primeşte o funcţie ludică. Reducerea tensiunilor psihice individuale şi colective se regăsește şi în serbările carnavalești ale Renaşterii şi ale Evului Mediu,

---

[5] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p.136.

[6] Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Editura Institutul European, Iaşi, 1999, p. 48.

chiar dacă se produce o desacralizare a măştii, divertismentul fiind cel vizat, prin joc şi râs. În carnaval, masca „întrupează principiul jocului în viaţă”[7] şi are rol de eliberare temporară de constrângerile sociale cotidiene.

Masca va fi investită cu valoare spectaculară odată cu spectacolul teatrului antic.

Dincolo de sugestivitatea implicită a măştii, în tragedia greacă masca se folosea şi din motive practice: „nevoia de a face fiinţa actorului vizibilă chiar şi din punctele îndepărtate ale hemiciclului, şi nevoia de a i se întări glasul, masca funcţionând în această privinţă ca o pâlnie de rezonanţă.”[8]

Rămânem în sfera motivaţiilor practice în utilizarea măştii şi ne vom referi la faptul că masca (şi costumul) îl obligă pe actor să îşi adapteze mijloacele de expresie – gest, mişcare, voce, atitudine – la caracteristicile personajului pe care îl interpretează. Aşadar, masca – obiect „inspiră corporalităţii actorului inteligenţă şi reclamă un trup care gândeşte.”[9] Masca presupune din partea actorului o construcţie conştientă, exagerată a expresivităţii corporale – în cazul Commediei dell´arte - sau strictă, precisă, intens exersată ca în teatru No japonez.

În general, masca este utilizată pentru ascunderea feţei, însă şi costumaţia – poate fi considerată o formă de mascare cu atât mai mult cu cât între mască şi costum există o strânsă legătură: „Între mască şi costum există o dublă relaţie de integrare reciprocă sau de adecvare unilaterală. Costumul trebuie să integreze complet masca (în mască – costum) sau parţial (prin măştile de cap, obrăzare numite şi măşti de faţă), şi invers, măştile de cap şi faţă pot fi adecvate unilateral costumelor speciale.”[10]

---

7 M. Bahtin, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, în română de S. Recevschi, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 48.

8 Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, Editura De Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958, p. 36.

9 Mihai Măniuțiu, *Despre mască şi iluzie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 54.

10 Gavril Siriteanu, „Identitățile Măştilor”, în revista *Colocvii teatrale a Univ. De Arte „George Enescu”*, Editura Artes, Iaşi, 2007, p. 76.

Există mai multe mijloace de realizare a măştii: fie utilizând materiale precum carton, lemn, lut, ţesături, fie sub formă de machiaj, fie chiar prin manipularea luminii pe suprafaţa feţei sau prin expresii faciale. Masca este un chip distorsionat, aşa cum menţionează şi Patrice Pavis în *Dicționar de Teatru:* „Masca deformează voit fizionomia umană, schiţează o caricatură şi reface complet chipul. Expresie grotescă ori stilizare, purificare sau accentuare, totul devine posibil graţie materialelor moderne, cu forme şi mobilitate surprinzătoare. Masca nu are sens decât în ansamblul punerii în scenă. Astăzi, ea nu se mai limitează la chip, ci este strâns legată de mimică, de înfăţişarea generală a actorului şi chiar de plastica scenică."[11]

Domeniul Teatru – atât ca teorie, cât şi ca practică - este vast şi este supus analizelor şi interpretărilor dintr-o multitudine de perspective: antropologice, filozofice, sociologice, psihologice, a ştiinţei comunicării ş.a.m.d. Complexitatea fenomenului teatral se datorează subiectului abordat: viaţa, adică existenţa umană. Iar în centrul preocupărilor sale este găsirea celei mai bune metode de a dezvălui ce şi cum este omul.

I.2. Limbajele teatrului

În principiu, teatrul nu este conceput spre a fi citit, ci pentru a fi văzut ca spectacol total reprezentat pe scenă. Desigur, textul unei piese de teatru poate oferii satisfacţii, ca orice lectură: parcurgerea sa animă ceea ce Victor Hugo numea, în prefaţa la *Marion Delorme*, „acel teatru ideal pe care fiecare om îl are în suflet"[12].

Teatrul nu se conformează pe deplin vocaţiei sale decât dacă devine spectacol. De fapt, textul nu este decât un element – esenţial, de altfel – în ansamblul spectacolului. Punct de pornire si cadru al interpretării, textul teatral poate fi comparat cu partitura folosită de

[11] Patrice Pavice, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu şi Florinela Floria, Editura Fides, Iaşi, 2012, p. 215.

[12] Victor Hugo, *Marion Delrome*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1968, pag. 4.

muzicienii unei orchestre. Partitura nu este simfonia, ci doar programul, completat de indicaţiile regizorului. Veritabila simfonie prinde viaţă doar în momentul în care instrumentele orchestrei îşi unesc variatele „voci" în interpretarea muzicală. Se întâmplă la fel şi cu teatrul.

În subcapitolul de faţă vom discuta alte aspecte decât cele legate de textul în sine: vom aborda „limbajele" teatrului, combinate spre a forma acel sistem complex care este spectacol teatral. Folosim termenul „limbajul" în sens larg, desemnând prin el orice semnal – sonor ori vizual – capabil să transmită spectatorului o semnificaţie, un mesaj.

Aşa cum spunea Ionesco, „în teatru, totul e limbaj"[13]. De fapt, oricât ar fi de diverse, limbajele teatrului intră obligatoriu în două categorii: fie sonore, fie vizuale. În teatrul de avangardă s-au experimentat mijloace de expresie olfactive, s-au ars pe scenă substanţe aromatice, s-au răspândit parfumuri în sală, dar acestea au fost cazuri speciale, limitate. Între simţurile noastre, categoric, văzul si auzul sunt principalele legături cu lumea exterioară. Putem grupa limbajele teatrale astfel:

Limbaje sonore: în afara textului, a declamării lui individuale, există elemente non-verbale, cum sunt strigătele, râsetele, suspinele, gemetele, cântecele – modalităţi sonore de expresie realizate de actori. Între cele datorate regiei, putem cita: muzica, dacă există, eventualele zgomote de fond (simulări de sunete legate de acţiunea piesei: vijelii, furtuni etc.).

Limbaje vizuale: avem de-a face, firește, cu prezenţa fizică a actorilor, pe scenă, cu maniera lor de a se deplasa, cu expresiile lor faciale și corporale, cu gesturile lor, acest ansamblu făcând parte din modul cum interpretează actorii textul autorului. În unele forme de teatru antic sau oriental, actorii purtau măşti sau machiaje ce exprimau caracterul personajului. Costumele formează alt cod vizual de mare importanţă. În afară de actorii înşişi, întregul spaţiu scenic este încărcat

[13] Eugen Ionescu, *Note și contranote*, Ed. Humanitas, București, 2011, pag. 103.

de elemente semnificative: decorul, cu formele si culorile sale, jocurile de umbre și lumini obţinute de tehnicieni.

Spectacolul teatral impune ca limbajele sonore și vizuale să existe pe scenă simultan.

Solidare, ele se unesc, se întrepătrund ca să creeze, în faţa spectatorului, magia teatrului. În acest sens definea criticul Roland Barthes teatrul drept „polifonie informaţională"[14]. Expresia aceasta, desemnează ceea ce tocmai am descris: spectacolul de teatru ne transmite o „informatie", un sens, prin intermediul unei „polifonii" de semnale diverse, unele sonore, altele vizuale.

I.2.1. Mesaje sonore

- ***Declamaţia***

În fiecare formulare verbală distingem conţinutul obiectiv, denumit „enunţul", adică sensul constituit prin asamblarea cuvintelor, şi „enunţarea", sau coloratura subiectivă dată enunţului verbal prin maniera în care acesta este pronunţat. Se ştie din experienţa curentă că inflexiunile vocii, tonul, volumul, accentul, pot modifica enorm înţelesul unui cuvânt invariabil în enunţ. Lingvistul Roman Jakobson a demonstrat amploarea fenomenului, cerând unui mare actor să pronunţe „bună seara"[15] de câte ori putea, modificându-şi de fiecare dată tonul şi inflexiunea vocii. În total, actorul a reuşit să rostească enunţul acesta extrem de simplu de patruzeci de ori. De fiecare dată enunţarea modifica nu atât sensul obiectiv al formulei, cât sugestiile emise: din banală, putea deveni tristă, dacă vocea sugera un „adio" definitiv, terifiantă, dacă vocea actorului căpăta un ton sardonic şi ameninţător.

[14] Roland Bathes, *Eseuri critice*, Ed Cartier, Chișinău, 2007, pag. 92.
[15] Roman Jackobson, *Essais de lingvistiqe générale,* Ed. Minuit, Paris, 1963, pag. 125.

Înțelegem, prin urmare, până la ce punct pot actorii atinge rezultate îndepărtate de intenţiile autorilor, modificând maniera de-a declama textul. Pentru evitarea confuziilor, autorii dramatici adaugă, uneori, textului, indicaţii asupra tonului în care actorul trebuie să declame un anumit pasaj al piesei. Un exemplu clar îl găsim în Don Juan, de Molière, în momentul când seducătorul anunță tatălui său, Don Luis, pretinsa sa convertire:

> „DON LUIS: Cum, fiule, cerul cel milostiv s-a îndurat în sfârşit de rugăciunile mele? E adevărat ce-mi spui? Nu cumva mă-nşeli şi pot să pun temei pe vestea pe care mi-o dai, că te-ai îndreptat din rătăcirile tale?
> DON JUAN (prefăcut): Da tată, m-am lepădat de toate greşelile mele, de-astă seară sunt altul, cerul mi-a îngăduit să mă schimb în într-aşa măsură, încăt toata lumea va rămâne uimită."[16]

Singura shimbare reală este masca pietății pe care Don Juan va purta-o de acum încolo, la fel ca Tartuffe, celălalt mare ipocrit: Molière n-a dorit ca publicul să se înşele nici o clipă şi, în consecință, a specificat în text cum trebuie să fie enunțarea mesajului.

➢ *Limbajul non-verbal*

În secolul al XVIII-lea, filozoful Condillac distingea în cadrul limbajului, două tipuri de „semne": „semnele de instituire", cuvintele legate de ideile pe care acestea le exprimă conform unor convenţii arbitrare – motiv pentru care ele se schimbă de la o limbă la alta – şi semne numite „naturale", ca râsul, plânsul, gemetele, strigătele. Acestea nu comunică idei, cu atât mai puţin raţionamente, ci emoţii, ce transpun starea de spirit a subiectului vorbitor, sentimentele sale având, de aceea, o semnificaţie mai universală decât cea a cuvintelor; strigătele, râsetele nu se cer traduse nici în franceză, nici în rusă, căci ele ne vorbesc în limbajul lor frust, emoţional.

---

[16] *Don Juan*, Molière, în româneşte de Alexandru Kirițescu, *Opere*, vol. II, Bucureşti, 1955, pag. 456 (actul V, scena 1).

Dată fiind importanţa limbajului non-verbal pentru jocul dramatic, autorii se străduiesc, în general, să îl noteze, de pildă sub formă de interjecţii, ca „ah!”, „oh!” etc. În Le Bourgeois gentilhomme,de exemplu, îl putem auzi pe domnul Jourdain „cotcodăcind de plăcere”, primind omagiile unei calfe de croitor care ştie să flateze vanitatea şi snobismul său:

> „UCENICUL DE CROITOR: Monseniore, suntem slugi plecate! DOMNUL JOURDAIN: Monseniore! Oh! Monseniore!
> UCENICUL: Monseniore, o să (...) bem în sănătatea măriei-tale!”[17]

De cele mai multe ori, semnele reacţiilor naturale apar ca simple notaţii sub formă de didascalii sau de indicaţii scenice paralele textului. Autorul specifică faptul că actorul trebuie să joace un anumit pasaj râzând, plângând etc. Manifestările emoţiilor sunt uneori mai puţin simple şi mai puţin universale decât ni se pare. La dramaturgi ca Samuel Beckett sau Michel de Ghelderode, râsul, de pildă, poate exprima o gamă largă de emoţii, de la cruzime la bucuria copilului, poate deveni rictus, strâmbătură de disperare. Lacrimile, la rândul lor, nu exprimă doar tristeţe; în dramele secolului al XVIII-lea se plângea foarte mult, dar erau şi lacrimi ale căinţei. După ce şi-a provocat publicul să râdă în hohote, cu Le barbier de Sèville (1775) şi Le mariage de Figaro (1784), Beaumarchais a vrut să-l facă să plângă, cu piesa La mère coupable (1792); el însuşi fusese – alături de Diderot – unul din teoreticienii genului dramatic lacrimogen şi moralizator, gen ce avea să fie foarte apreciat de public în timpul Revoluţiei franceze.

În sfârşit, deşi aceste semne non- verbale pot fi considerate comune întregii umanităţi, lucrurile pot să nu fie tocmai astfel. În strigăt, de exemplu, intră un element cultural: strigătele ce pot fi auzite in teatrul japonez relevă o tradiţie culturală mult diferită de a noastră.

[17] Moliére, *Burghezul gentilom*, în româneşte de Victor Eftimiu, vol. *Teatru*, Ed.Univers, Bucureşti, 1973 (act II, scena 9), pag. 408.

Ele pot exprima furia belicoasă sau concentrarea tragică, în timp ce un spectator european ar înţelege în ele expresii ale fricii sau angoasei.

➢ ***Sunetele de fond***

Mesajele sonore despre care am vorbit sunt emise de actori. Alte feluri de efecte acustice pot fi produse în afara scenei, în culise, de către maşinişti sau tehnicieni. Evident, aceste „sunete de fond” trebuie să fie în raport direct cu situația teatrală. În *Macheth*, personajul central, instigat de soţie, îl ucide pe regele Duncan. Pentru Shakespeare, nu e vorba doar de sunete de ambianță, menite să creeze publicul o anumită stare, ci de vijelie ca ambianță pentru crima ce se va săvârși. Răul provocat de om se repercutează asupra naturii, perturbându-i elementele. La crima împotriva firii, macrocosmosul răspunde prin furia şi haosul stihiilor.

Tehnicile producerii zgomotelor de fond au evoluat, de la Shakespeare încoace; maşiniştii de altădată erau nevoiţi să facă uz de multă ingeniozitate spre a reconstitui, prin imitaţii, cu ajutorul unui întreg arsenal de mijloace, zgomotele dorite. Azi, de cele mai multe ori, înregistrările pe bandă magnetică se substituie tehnicilor de pe vremuri.

➢ ***Muzica***

Folosirea muzicii în teatru este o problema complexă, ce dă loc unor distincţii între genurile dramatice. În cazurile extreme, când muzica e mai importantă decât textul, avem de-a face cu opera, cu „teatrul cântat”, în care muzica exprimă sentimentele, tensiunea dramatică, viziunea asupra lumii, propuse de spectacol. Când, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, Mozart a adaptat legenda lui Don Juan la genul operei, muzica sa a preluat forța tragică a destinului eroului.

De-a lungul istoriei sale, teatrul a ştiut să integreze elemente muzicale, fără să devină, totuşi, operă. Două genuri ilustrează în mod special raporturile teatrului cu muzica: comedia-balet şi melodrama.

➢ *Comedia balet*

Molière ne-a lăsat două capodopere ale genului: Le *Bourgeois gentilhomme (Burghezul gentilom)* şi *Le Malade imaginaire (Bolnavul închipuit).* În comedia-balet, actele sunt separate prin antracte cântate sau dansate, legate mai mult sau mai puţin de acţiunea piesei. Între actele al doilea şi al treilea din *Le Malade imaginaire*, Bèralde, preocupat să îl înveselească pe fratele său –bolnavul închipuit-, îi aduce o trupă de dansatori mauri, ca să-l distreze. În Le *Bourgeois gentilhomme*, muzica şi cântecele antractelor sunt justificate dramatic prin voinţa domnului Jourdain, care, din snobism mai mult, decât pentru seducerea „ frumoasei sale marchize”, întreţine, cu mare cheltuială, cântăreţi şi muzicieni pe care, însă, madame Jourdain nu-i prea apreciază:

> „DOAMNA JOURDAIN: ... Nu mai ştiu ce ne-a ajuns casa. Ai zice că-i carnaval în fiecare zi! Dis-de-dimineaţă, începe gălăgia de scripcari şi cântăreţi, de-şi iau vecinii lumea-n cap!”[18]

Replica de mai sus pare o glumă, dacă ne imaginăm că viorile pomenite atât de nepoliticos erau ale marelui muzician Jean-Baptiste Lulli, colaboratorul lui Molière la spectacolul destinat să îi amuze pe regele Ludovic al XIV-lea şi curtea sa.

➢ *Melodrama*

Genul a apărut în secolul al XVIII-lea şi desemna, la origine, o „dramă cântată”. Acest gen teatral cuprindea o alternanţă de dialoguri tradiţionale cu scene cântate sau în întregime muzicale. Era vorba, prin urmare, de o forma hibridă, situată la jumătatea drumului între teatrul propriu-zis şi opera. Odată cu Revoluţia franceză, genul a dispărut, iar

[18] Molière, *Burghezul gentilom*, în româneşte deVictor Eftimiu, vol. *Teatru*, ed. Univers, Bucureşti, 1973 (act. III, scena 3), p. 414.

termenul „melodramă” desemnează, de- atunci, piese sentimentale si patetice, cu momente în care emoţiile, voit lacrimogene, ating paroxismul.

I.2.2. Mesajele vizuale

➢ ***Iluminatul scenic***

Jocurile de umbre şi lumini au, în cinema, teatru sau în pictură, o mare valoare expresivă. Pictorii baroci utilizau, în veacul al XVII-lea, tehnica numită „clar-obscur” pentru a accentua intensitatea dramatică a tablourilor.

Înainte de inventarea electricităţii, în 1880, resursele eclerajului de scenă erau destul de limitate. În schimb, proiectoarele şi sursele multiple de lumină au deschis o mulţime de posibilităţi. Să ne referim la tehnicile curente. Fasciculul unui proiector, de pildă, iluminează personajul cel mai important, izolându-l de restul scenei rămase în penumbră. Obscuritatea însăşi este sugestivă. În întuneric se ascund misterul, angoasa, intimitatea. Un contrast puternic între partea luminată a scenei şi cea întunecată sugerează un conflict, o anumită tensiune.

Tehnicienii şi regizorii pot împrumuta, prin urmare, metodele interesante ale pictorilor, compunând adevărate tablouri vivante, pe scenă. Spre deosebire de pictură, teatrul înseamnă mişcare; intervine, în cazul său, elementul dinamic: umbre şi lumini se deplasează, se modifică, acompaniază ritmul piesei.

➢ ***Decorul***

La originile teatrului occidental – în Grecia – nu exista decor. Hemiciclul ce constituia scena era gol. Totul se baza pe textul recitat alternativ de cor şi actorii mascaţi. De asemenea, în Extremul Orient, în special în *No* şi în teatrul japonez *Kabuki*, decorul era redus la minimum. Odată cu reapariţia teatrului în Europa, prin intermediul misterelor

medievale, s-a constituit un gen de decor simultan şi simbolic. Subiectul pieselor bazându-se pe destinul religios al omului, aşa cum apărea el în Viziunea Bisericii, personajele evoluau în mijlocul unui decor flancat la stânga de o gură de monstru, simbolizând infernul, iar la dreapta de un soi de templu, simbol al Cerurilor. Astfel, decorul prezenta simultan cei doi poli metafizici între care omul era hărţuit neîncetat. Se poate spune că decorul oferea o adevărată alegorie vizuală, după modelul scenelor sculptate pe portalurile bisericilor medievale.

Tipul decorului simultan – în care sunt vizibile, în acelaşi timp, toate locurile de desfăşurare a acţiunii – avea să fie la modă până la începutul secolului al XVII-lea. Odată cu apariţia canoanelor clasice, însă, începând din 1630, şi graţie recomandărilor insistente de respectare a regulilor unităţii spaţiale, ambianţa scenică s-a simplificat la maximum, până la neverosimil. Oricum, regula n-a fost respectată nici în teatrul secolului al XVIII-lea. Din secolul al XIX-lea, maşinăriile, scenele turnante, intervalele dintre acte au permis variaţia elementelor de decor.

- ***Spaţiul scenic***

Spaţiul însuşi al scenei e semnificativ. Unii regizori şi autori dramatici caută să regăsească vidul originar al spaţiului teatral. Spaţiul gol sau aproape gol scoate în evidenţă, prin contrast, prezenţa fizica a actorilor, putând avea, de asemenea, o valoare simbolică, sugerând vidul existenţei umane, absurdul, disperarea. În piesa *En attendant Godot*, de Samuel Beckett,de exemplu, regăsim unitatea locului clasic, dar Beckett exprimă prin aceasta inerţia exasperantă a vieţii celor patru vagabonzi, faptul că eroii sunt prizonierii unei zadarnice aşteptări. Singurul element al decorului este un arbore care creşte în decursul piesei, semn că timpul se scurge inevitabil, antrenând personajele către moarte.

➢ ***Decorul-loc simbolic***

Decorul din *En attendant Godot* aminteşte de scenografiile simbolice, medievale, deşi filosofia piesei este total diferită. Plasat pe o scenă, orice obiect poate deveni simbolic: sabia de carton, pădurea pictată în „ trompe l'oeuil", pe o pânză de fundal, aduc aminte că teatrul este o lume factice, un loc al iluziilor. Spaţiul scenei poate funcţiona, de aceea, ca simbol.

➢ ***Decor şi joc de scenă***

Componentele decorului (mobilier, perdele, uşi) au frecvent un rol în diverse scene de comedie. În *Tartuffe*, de exemplu, Orgon, ascuns sub masă, ascultă declaraţia de amor şi avansurile pe care Tartuffe le face soţiei gazdei. Comedia cultivă genul de situaţii în care personajele se ascund, spionează sau le iau pe altele prin surprindere. În *Les fourberies de Scapin*, un sac serveşte drept ascunzătoare, fapt ce l-a determinat pe Boileau să îi reproşeze lui Molière – pe care-l admira – de a fi recurs la un truc atât de comun în comediile populare.

Ne putem imagina efectele comice obţinute din astfel de situaţii mai rare în tragedie? În *Britannicus*, Nero, ascuns în spatele unei draperii, o supraveghează pe Junia, nevoită să descurajeze – printr-o atitudine prefăcut glacială – iubirea lui Britannicus. Nimic nu îndeamnă la râs, în această scenă crudă. Nero, îndrăgostit de Junia ameninţă cu asasinarea lui Britannicus, dacă acesta din urmă ar primi un cât de mic semn că ea îl iubeşte încă.

➢ ***Costumele***

Elementul vizual extrem de important în limbajul teatral, costumul este încărcat de sens. În primul rând, este un indicator istoric. Putem identifica uşor epoca în care se petrece acţiunea piesei după costume: o togă sugerează antichitatea; jaboul şi peruca – secolul al

XVII-lea. Unor actori sau regizori le place să creeze anacronisme. Astfel, în *Antigone* de Jean Anouilh, personajele poartă haine de secolul al XX-lea, deşi piesa, subiectul şi eroii aparţin tragediei antice. Prin anacronism, Anouilh reaminteşte vizual, publicului, că temele piesei – tirania statului şi conflictul lege/ dreptate – sunt probleme la fel de actuale ca în vremea lui Sofocle.

Costumul este, fără îndoială, un indiciu al rangului social, în teatru, ca şi în viaţă. În *Les jeu de l'amour et du hazard*, de Marivaux, stăpânii şi valeţii îşi inversează identităţile sociale într-un qui-pro-quo amoros. Pentru aceasta, le este suficient să-şi schimbe între ei veşmintele.

Domeniu al iluziei, teatrul ne învaţă adesea că viaţa reală e, uneori, foarte asemănătoare teatrului, guvernată fiind, la rându-i, de iluzie. În *Dom Juan*, de Molière, Sganarelle îmbracă – pentru a se strecura incognito – costumul unui medic; pe dată, se vede asaltat de oameni care îi solicită un consult.

În sfârșit, costumul poate marca frontiera între natural şi supranatural, între viaţa obişnuită şi miracolul feeriei. Regizorii şi costumierii care pun în scenă feeria shakesperiană *A Midsummer Night's Dream (Visul unei nopţi de vară*), trebuie să dea le Titaniei şi lui Oberon costume adecvate naturii lor fantastice de zână şi spiriduş. În *Don Juan*, actorul din rolul Comandorului trebuie să poarte un costum ce sugerează piatra, deoarece întruchipează o statuie animată.

- ***Gesturi si expresii corporale***

Gesturile şi atitudinile corporale au mari valenţe expresive, ele putând fi exagerate, pe scenă, pentru comunicarea unei idei, a unui sentiment. De aici şi originea expresiei „gest teatral". Încă din Antichitate exista un cod de gesturi la care teatrul recurge din plin. Mâna dusă la inimă semnifică sinceritate; capul ţinut în palme înseamnă

suferinţă sau perplexitate; un deget îndreptat împotriva cuiva exprimă, în general, o acuză etc.

În teatru, gestul şi cuvântul se completează. Gestul este, frecvent, un procedeu de accentuare a sensului cuvintelor. Când sultana Roxana, din piesa *Bajazet*, a lui Racine, spune personajului principal – care îi refuză dragostea – „ieşi!” – însoţeşte replica printr-un gest teribil, indicând locul unde sunt postate gărzile cărora li s-a ordonat să-l asasineze pe tânăr. Prin urmare, gestul Roxanei este o condamnare la moarte.

Gestul poate avea şi o valoare autonomă, putând crea singur situaţia dramatică; este cazul palmei date de părintele Jimenei, tatăl lui Rodrigo, în *Le Cid*. Insulta – o provocare la duel – îl determină pe bătrânul Don Diego să îi ceară fiului său, Rodrigo, răzbunarea, deşi duşmanul este tatăl iubitei lui Rodrigo.

Dacă gestul pune în mişcare doar membrele (braţele şi picioarele), unele atitudini expresive implică întregul corp. Personajele lui Samuel Beckett, din *En attendant Godot*, se ghemuiesc, se moleşesc, iau poziţii care indică haosul lor moral, abandonul. Domnul Jourdain devine ridicol vrând să-i facă „frumoasei sale marchize” o reverenţă pentru care trupul său greoi, masiv, are nevoie de aproape întregul spaţiu al scenei.

- ***Expresii faciale***

Cu expresia cuvântului rostit, nimic nu redă mai bine sentimentele şi emoţiile – în viaţă ca şi în teatru – decât expresia feţei. Gura şi ochii, mai ales, îşi au limbajul propriu, independent de vorbe sau în paralel cu ele. Personajul tradiţional al nerodului, în comedie, are adesea gura rotunjită într-o grimasă tâmpă sau largită într-un surâs neghiob. Tragedia clasică recurge de multe ori la limbajul ochilor consideraţi „oglinda sufletului”. În secvenţa menționată în capitolul „Decor și joc de scenă”- pag. 36- din *Britannicus*, Junia, ameninţată de Nero – care

spionează – trebuie să-l înşele pe Britannicus, minţindu-l că nu-l mai iubeşte. Tânărul se simte distrus şi, chiar dacă, mai târziu, ea îi va dezvălui că fusese constrânsă să se poarte astfel, fiind ţinută sub observaţie de Nero, ascuns, Britannicus îi răspunde:

> „Neron stătea la pândă, prinţesă? Ce nedemn! Şi totuşi ochii voştri puteau să-mi dea un semn Să înţeleg că Nero-i prezent si ia aminte; Amoru-i mut? Grăieşte el numai prin cuvinte? O rază-n ochii vostri cât m-ar fi mângâiat!”[19]

Trebui, deci, subliniată importanţa capitală a privirii: o privire iubitoare a Juniei l-ar fi păcălit pe tiran.

Ca şi gestul, în teatru se exagerează mimica facială. Fardul îi ajută, uneori, pe actori să-şi sublinieze expresivitatea figurii. Mulţi regizori, când montează *Faust*, de Goethe, de pildă, cer grimerului atenţie la machiajul interpretului lui Mefistofeles: o sprânceană ridicată, arcadele bine marcate, sugerând şiretenia malefică a demonului. În teatrul clasic chinezesc, machiajul foarte gros e o adevărată mască mobilă purtată de actori direct pe piele, desemnând identitatea eroilor, conform unui cod tradiţional.

În această conjunctură, să semnalăm rolul măştii. De origine religioasă, pentru actorii antici, masca are o semnificaţie complexă. Ea exprimă identitatea personajelor. În mod paradoxal, în loc să ascundă, masca dezvăluie. Folosirea măştilor a devenit, cu timpul, din ce în ce mai rară, însă unii dramaturgi de avangardă mai recurg la ele. Masca modernă poate reprezenta un fel de dezumanizare a personajului, redus la stadiul de marionetă absurdă.

Spectacol total, teatrul poate apela la toate aceste mijloace de expresie sonore şi vizuale; limbajul teatral care merge dincolo de textul propriu-zis formează un tot. În limita acestui complex, textul trebuie să păstreze un loc dominant, fără de care ieşim din sfera teatrului strict. Un

---

[19] Racine, *Britannicus*, III, 7, trad. de Lazăr Iliescu, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1960, p.160.

accent prea mare pus pe mimica facială sau pe gest, de pildă, ar fi suficient spre a ne introduce în sfera pantomimei.

I.3. Privire sintetică asupra Spectacolului de teatru până la începutul secolului al XX-lea în Europa

Naşterea teatrului ca formă spectaculară este atribuită civilizaţiei şi culturii greceşti şi e strâns legată de *Tragedia* şi *Comedia antică* – ca specii ale genului dramatic. Originile acestora (şi a spectacolului de teatru) sunt reperate în serbările religioase greceşti închinate lui Dionysos şi Demetrei.

Dacă la începuturi elemente constitutive ale unui spectacol de teatru se rezumau la: actori, text (recitat şi cântat), spaţiu de joc, scenografie (decor, costume, măşti), mişcare scenică, odată cu evoluţia societăţii şi progresul tehnologic vor completa seria componentelor specifice unui spectacol de teatru: muzica, eclerajul, regia, tehnologii media.

I.3.1. Tragedia și Comedia Antică

Tragedia antică atât ca gen literar cât şi ca spectacol îşi are sursa de provenienţă în *ditiramb* (imn cântat în cinstea lui Dionysos). Actori deghizaţi în fiinţe mitologice numite *satiri* cântau în cor şi dansau în cinstea acestei divinităţi. Satirii aveau înfăţişare de ţap („tragos" în limba greacă), iar „aeidein" nu însemna altceva decât „a cânta". Forma coral - lirică a ditirambului va fi modificată de către Thespis[20] (sec. VI î.e.n). De numele acestuia se leagă apariţia primului *actor*. Thespis a compus primul dialog între cor şi actorul care conducea corul. Introducerea actorului va conferi tragediei dimensiunea teatrală.

---

[20] Vezi Vito Pandolfi, *op.cit.*, p. 38.



Fig. 1. Dionysos şi satiri



Fig. 2. Masca lui Dionysos

Tragedia e specie a genului dramatic în care personajele se angajează în conflicte puternice cu destinul, cu lumea sau cu ele însele, sfârşitul însemnând moartea eroului. În Poetica, Aristotel menţionează că, „tragediile au drept scop mai mult sau mai puţin manifest catharsisul sau purificarea sufletului ca urmare a expunerii la conflicte, senzaţii, imagini puternice care provoacă frica sau mila".

Comedia, cunoscută şi sub numele de dramă satirică, s-a născut la fel ca şi tragedia, din serbările închinate lui Dyonisos, mai precis din *micile dionisii* sau *dionisiile campestre.* După ce recolta strugurilor lua sfârşit, ţăranii alcătuiau un banchet public gălăgios numit „comos", de unde, în timp, a derivat termenul de comedie. Participanţii purtau ţipătoare costume groteşti, se împodobeau cu frunze pe cap şi, abandonându-se plăcerilor şi vinului, îşi strigau unul altuia expresii deşănţate, în procesiuni desfăşurate de-a lungul satelor. Schimburile acestea de cântece, glume şi replici provocatoare, dublate de dansuri lascive, au reprezentat manifestările primitive ale unei noi direcţii în teatru. Scopul mai mult sau mai puţin declarat al comediei a fost şi a rămas acela de a satiriza şi îndeobşte a îndrepta comportamente morale, atitudini frecvent întâlnite în societate, prin apelul la o categorie estetică și anume aceea a comicului. Principalele modalităţi de ilustrare ale comicului sunt ironia, satira şi sarcasmul, cu ajutorul acestora punându-

se în lumină aspecte negative ale vieţii, precum ridicolul şi grotescul. Urmarea firească a opoziţiilor dintre varii tipuri de caractere, de situaţii neaşteptate sau de moravuri este sau trebuie să fie râsul, o pârghie psihică prin care spectatorii sunt determinaţi să se elibereze de efectele nedorite ale unor tare similare din propriile sisteme de gândire oferind, astfel, acestei specii o funcţie moralizatoare. Comedia este, aşadar, un spaţiu de expresie al contrastului care se poate stabili între aparenţă şi esenţă, între seriozitate şi derizoriu, între posibilităţile asumate şi rezultatele constatate, între realitate şi iluzie, între scopuri şi vehiculele care le transportă înspre înfăptuire, între imitaţie şi original, proiecţie personală şi destin etc. Personajele comice reprezintă un amestec de bufonerie şi eroism şi au drept exponenţi satirii sau silenii – „zeităţi minore, demoni ai naturii, nelipsiţi din banchetele dionisiace, jumătate oameni, jumătate animale, dedicaţi exclusiv manifestărilor hedoniste şi dirijaţi de o psihologie senzuală, frivolă, lipsită de orice limitare morală", care se vor regăsi fizic şi ideatic în diferitele contexte de semnificare ale comicului, şi anume situaţiile particulare, onomastica, moravul, limbajul.

Primele reprezentaţii teatrale (sub forma unor concursuri dramatice) au loc cu ocazia serbărilor dionisiace[21] intitulate *Marile Dionisii*, organizate sub tutela lui Pisistrate, conducătorul Atenei (534 î.e.n.). Organizarea acestor concursuri revenea unui reprezentant al statului (*choreg*) iar atribuţiile sale vizau recrutarea distribuţiei (interpreţi şi cor), suporta costurile pentru costume, decor, măşti şi plata coriştilor.

Funcţia educativă a Teatrului era recunoscută, iar participarea publicului larg la reprezentaţii era gratuită. Retribuţia actorilor revenea statului. Constituiţi în „corporaţii şi provenind din şcoli de declamaţie"[22] actorii (bărbaţi) aveau un statut social respectat fiind „asimilaţi cu o castă parasacerdotală."[23]

---

[21] Aceste manifestări aveau loc o dată pe an şi durau trei zile. În cadrul concursurilor dramatice erau prezentate trei tragedii şi trei comedii (şase autori).

[22] Vito Pandolfi, *op.cit.*, p. 40.

[23] Ibidem.

Corul este un element definitoriu pentru tragedie fiind un fel de „actor-colectiv” reprezentând fie „vocea poetului” şi pe cea a Cetăţii. Rolul corului din tragedie glisează istoric de la vocea autorului (rol narativ), la instanţă morală (câteodată cumpănită şi înţeleaptă, alteori vehementă şi moralizatoare) spre vocea lăuntrică a eroului. Corul tragic era condus de un corifeu care intervenea şi dialoga cu unul din personajele tragediei. Intervenţiile corului cântate sau dialogate, precum şi mişcarea scenică (dansuri mimice expresive), costumele şi măştile purtate de interpreţi confereau spectacolului grandoare şi dramatism.

Muzica şi dansul, costumele şi măştile sunt elemente cheie ale spectacolelor antice. *Costumele* erau voluminoase conferind actorului o dimensiune fizică deosebită. Două elemente contribuiau la această imagine: coturnii (încălţăminte cu talpă groasă, în tragedie) şi masca. Adesea actorii purtau şi perucă şi diverse lucruri (burtă falsă, umeri falşi, piept fals etc.) pentru a armoniza dimensiunile corpului. Elementele de costum[24] tunică, cingătoare, mantie largă, aveau coloristică şi forme diverse în funcţie de caracterul şi statutul personajului înfăţişat.

Costumul satirului din comediile antice era alcătuit din pantaloni de blană, coadă de cal şi simbolul falic, iar cel al silenului: tricou păros (tot corpul), tunică şi pantalon lung. Pe umăr purtau piei de animale.



Fig. 3, 4. Costume Tragedia Antică

[24] Pentru detalii vezi Vito Pandolfi, *op.cit.*, pp. 47-54.

ISBN: 978-606-37-1991-2